

Ivo Osolobě _____ JMÉNO ECO A SÉMIOLOGICKÉ ZÁHADY DIVADLA

V minulém svazku Dramatického umění jsme otiskli studii Umberta Eca Sémiotika divadelního představení. Rozsáhlost textu si vynutila, abychom výkladový úvod k ní otiskli až v tomto svazku. Odkazujeme proto laskavého čtenáře na zmíněný Ecův text, neboť právě komentářem k němu, ostatně nesmírně zajímavým, je následující studie:

Každý, kdo zná jméno Umberto Eco — a kdo by je neznal, když se jeho nositel postaral o jednu asi tak ze dvou tří největších literárních senzací let osmdesátých — zná je především, ne-li jedine, v souvislosti se *Jménem růže*. Jen ti starší pamatují ze stránek Světové literatury ukázky z Ecových esejů, ale i ti budou dnes — z perspektivy světového úspěchu Ecova románu — v pokušení považovat vše, co Eco napsal předtím, za překonanou minulost, jakousi prehistorickou epizodu a cosi víceméně náhodného. Ve skutečnosti tou náhodnou epizodou v Ecově díle je naopak román, jen jedno z dalších Ecových dobrodružství poznání, takové, jakým byl a je Ecův každodenní žurnalismus (tedy vlastně žurnalismus v tom nejpůvodnějším a nejplnějším smyslu) či jeho každodenní komunikování s posluchači oboru komunikace na boloňské univerzitě (a všude jinde na světě, kde Eco přednášel a přednáší), takové dobrodružství, jakým pro něho byly a jsou parodie a kuplety suverénně improvizované a přednášené tuším ve čtyřech (možná i více) jazycích, takové, jakým pro něho byla a je filozofie jazyka, teorie komunikace, sémiotika ...

Umberto Eco je ročník 1932, původním školením je historik filozofie, specializovaný na středověk, a nejtrvalejším z jeho zájmů (vedle všeho na světě) je právě sémiotika. Začal ji studovat nejspíš už při sledování *Estetických problémů u Tomáše Akvinského*

(1956), což lze považovat za přípravnou práci pro *Poetiku Jamese Joyce* (1966), ale stejně dobře to mohlo být i naopak. Jisté je, že ho zajímali stejnou měrou i *Apokalyptici i „zapojení“* (1964), tj., i Joyce i comics, umění i kýč, science fiction, krváky, James Bond, masová kultura, film, prostě i Apollo i Marsyas. Už *Opera aperta* („Otevřené dílo“, 1962), Ecův nejdůležitější spis z té doby, měl kapitulu spojující program „otevřenosti“ (významům, interpretacím, čtenářovu dotvoření) s teorií informace, teorií systémů a teorií komunikace. Téma si vynutilo speciální zpracování v podobě *Poznámek pro sémiologii vizuálních sdělení* (1967). Podle Ecova vlastního doznání je *Nepřítomná struktura* s podtitulem *Úvod do sémiologických zkoumání* (1968) jen výsledkem dalšího, tentokrát teoretičtějšího přístupu k témuž předmětu. To není ovšem zdaleka konec: pro francouzské, německé, švédské a španělské vydání Eco svou knihu přepracoval a rozšířil, v každém případě to, co tu bylo navíc, vydalo na novou knihu, publikovanou v Itálii pod názvem *Formy obsahu* (1971). Pak se Eco pokusil zpracovat celou knihu pro zájemce čtoucí v angličtině a výsledkem toho je Ecova (zatím) definitivní *Teorie sémiotiky* (1976), která, přeložená nazpátek do italštiny vyšla jako *Traktát o obecné sémiotice*. Novější je už jen *Role čtenáře* (1979) — původně je to *Čtenář ve vyprávění* —, a *Sémiotika a filozofie jazyka* (1984), shrnující studie publikované v časopisech, mj. — od 1. září

1971 — i ve vlastním sémiotickém čtvrtletníku *Versus*. Eco je spoluzakladatelem Mezinárodní asociace sémiotických studií, a od jejího založení (1969) až do jejího druhého kongresu (1978) byl jejím generálním sekretářem; v současné době je jejím viceprezidentem.

Ecův román (1980) je samozřejmě sémiotický román („Znaky jsou to jediné, co člověk má, aby se vyznal ve světě,“) a o znacích se tu nejen mluví — ústy postav a ústy vypravěče — síla znaků se tu na každé stránce demonstruje (přesněji řečeno „demonstruje“, tj. popisuje pomocí dalších znaků, znaků jazyka, v němž román čteme). Je to nesmírně zajímavá a důkladná lekce z dějin sémiotiky (mimočodem její autor kdysi požadoval, aby celý druhý kongres Asociace měl jako téma historii sémiotiky, ale jeho návrh neprošel): koneckonců středověk žil sémiotikou a Eco je tak fascinující přednášeč, že vám to při své lekci umožní spoluprožít. Historie sémiotiky není ovšem oddělitelná od historie společnosti, a tak to, co nám Eco vypráví, je smutná a krvavá historie o dogmatismu a inkvizici, historie o to smutnější, že analytický Rozum má, jako vždy, talent přicházet až s křížkem po funuse, a Blbost, jak už to bývá, triumfuje, aspoň tak se nám to z dnešní (středověké) perspektivy jeví. Hnací silou románu není sice *Erós*, ale spíš *Epistémé*, touha po poznání, Eco však dokáže svému posluchači dějin sémiotiky dát navíc i překrásný, romantický, janmária-plojharovský, strašlivě sentimentální příběh o lásce¹). Dokonce jej naznačí i v názvu díla *Il nome della rosa*. Ten název se dá totiž moc dobře chápat i jako *To jméno té růže*. Takže se nedejme mýlit celou tou Ecovou postmoderní umělou mlhou, a vůbec mu nevěřme, že název díla odkazuje k závěrečnému latinskému citátu (*stat rosa pristina nomine . . .*), citátu o tom, jak z žijoucí růže přežívá jen jméno. Skutečnost (a osud našeho hrdiny) je horší a při tom daleko sentimentálnější: ani jméno! „Jméno své jediné pozemské lásky jsem neznal a nikdy jsem se je nedozvěděl!“ *To jméno té růže*.

Jenže — Ecova sémiotická lekce je zároveň velkolepá hlína. Eco to signalizuje mj. už jmény dvou hlavních hrdinů. Zvláště kultivovaným čtenářům připomenou ti dva možná klasickou dvojici Danta a Vergilia, jimž dává autor projít středověkým infernem, nicméně nás, hloupé čtenáře, kterým nestačí nápořád, trkne Eco jmény svých hrdinů tak, že v moudrém, skeptickém a pronikavě usuzujícím, tolerantním a sympatickým inkvizitoru Vilémovi z Baskervillu okamžitě poznáme geniálního Sherlocka Holmese²), zatímco v jeho průvodci Adsonovi z Melku Holmesova neustále žasnoucího obdivovatele dr. Watsona. V sémiotickém kontextu není tohle setkání tak docela nepravděpodobné: krátce před Ecovým románem vyšla v sémiotickém čtvrtletníku *Semiotica* (Vol. 26, 1979) brilantní studie manželů Sebeokových *Znáte přece moji metodu*, věnovaná srovnání amerického filozofa Charlese Sanderse Peirce, považovaného za zakladatele moderní sémiotiky, a Sherlocka Holmese, a krátce po vydání románu otiskl *Versus* (No 30, 1981) Ecův vlastní esej *Uhadování: Od Aristotela k Sherlocku Holmesovi*. (Ostatně i pisatel těchto řádků se v jednom svém raném sémiotickém traktátu (1969) dopustil porovnání „stop“, které tak znamenitě četl fiktivní Sherlock Holmes a „odrazů“ V. I. Lenina.) Co je v pořádku z hlediska sémiotiky, je už méně v souladu s vážností románu jako vážného žánru, leda že Eco píše *romanzo giocoso* a chce nám to naznačit. Můžeme pak dát ruku do ohně, že repliky jako „V Paříži mají vždycky správnou odpověď?“ „Nikdy . . . Zato však pevně věří ve své omyly.“ — míří nejen na theology středověké Sorbonny, ale trochu i na současné francouzské *sémiologues* či *sémioticiens*. A vzít citát z Wittgensteinova *Traktátu*, přeložit do starohornoněmčiny, dát do úst učenému Oxford'anu, který jej v dialogu se svým famulem z dolnorakouského Melku prohlásí za výrok kteréhosi mystika z Adsonovy vlasti, to je jen další důkaz, jak skvěle se tu Eco baví! Eco si ovšem nehraje jen s detaily, ale i s celkem: celý jeho román totiž provozuje velkolepou komedii, hru na unikátní výtisk překladu středo-

věkého rukopisu, náhodou objevený, v zběsilém víru událostí opět ztracený a teď tu po paměti rekonstruovaný a reprodukován . . . Ecův román nejen že tohle vše dělá a páše, ale zároveň tohle vše triumfálně obhajuje, a to jak slovy podvrženými samému Aristotelovi a citovanými jakoby z druhého dílu jeho *Poetiky* (ten druhý díl s obhajobou smíchu, to je samozřejmě Ecův apokryf), tak i slovy nejpřímějšího vyznání samého Viléma z Baskervillu. Ta obhajoba smíchu jako té nejzazší pravdy a poslední naděje člověčenství má samozřejmě opět sémiotický protějšek, tentokrát v díle M. M. Bachtina, oceněném ostatně na Západě (a na Jihu) daleko dřív než u nás. A tak v nás uzrává podezření, že Ecův román není vlastně vůbec román, ale dobře kamuflovaný traktát o smíchu a o komedii. Traktát o to přesvědčivější a účinnější, že je tu naprostá jednota toho, co se v něm tvrdí s tím, co se tím dělá, sémioticky řečeno, toho, co dílo denotuje s tím, co exemplifikuje . . . Taková jednota existuje — vzácně — například v oněch mluvních aktech, kterým se říká *performativy* a jejichž příkladem může být třeba prohlášení „Slibuji“, jímž slibující dělá to, co tvrdí, a popisuje, to co dělá, nebo — jiný příklad — v oněch literárních dílech, která pracují s postupem, kterému se od dob André Gida říká „*mise-en-abyme*“, tj. díla, která si dala do štítu výpověď o svém vlastním bytí stejným způsobem, jakým erb opakuje ve svém centru miniaturu sebe samého.

Jestliže Ecův román hraje komedii a vypovídá o komedii (co vypovídá: velkolepě ji obhajuje!), máme nejdůležitější Ecův sémiotický traktát o divadle (neboť komedie je tuším divadlo!) už v jeho románu. Přesto stojí za to přečíst si i jeho „*Sémiotiku divadelního představení*“. Vznikla vlastně už osm let před románem: v původní podobě byla přednesena na *tavola rotonda* o sémiotice divadla v Benátkách 23. 9. 1972, a můžeme ji tedy považovat eventuálně i za jakousi přípravnou studii k románu. Především se tu v celé nahotě a naprosté upřímnosti odhalí inspirační zdroj románu, jímž je snad nejsémiotičtější ze všech spisovatelů, kteří kdy psali či budou psát,

Jorge Luis Borges. Nebýt Borgese a jeho knihovnických labyrintů a babylonských knihoven, sotva by mohl být napsán Ecův román. Eco to ostatně sám přiznává tím, že jednu z hlavních postav románu, slepého knihovníka (víc: vládce klášterní knihovny) nazve Jorge z Burgosu, což je šifra více než průhledná; logikou událostí se pak tento fanatický strážce *librorum prohibitorum* (především té podle Jorga nejnebezpečnější knihy celé předkřesťanské antiky, tolik marně hledaného dílu Aristotelovy *Poetiky*, jíž by chtěl Jorge za každou cenu zabránit, aby šířila své podvrtné myšlenky o smíchu a s nimi i své poselství ideologické zkázy) stane nejtemnější postavou románu a protipólem Viléma z Baskervillu. A jestliže Ecův román *hraje* komedii a přitom *obhajuje* komedii, stejná jednota slov a činů se najde i v Borgesově povídce popisující ztroskotání Averroesovy interpretace slov „tragedie“ a „komedie“ a demonstrující tím ztroskotání vlastní Borgesovy interpretace (přečtete si Borgesovu povídku a budete vědět, co je to *mise-en-abyme*). Což je svým způsobem Anti-Eco a *Opera chiusa*, dílo věčně zavřené našim pokusům o jeho interpretaci.

Ecův článek navazuje na Borgesovu povídku. Na rozdíl od románu nehraje nic, přesto je to perfektní show, kabinetní ukázka Ecova umění přednášecského, od úvodního odrazového můstku v Borgesově příběhu až po tu přímo koncertně strážnou *stretta*, kde jedna nabízená možnost stíhá druhou („namísto abych koncipoval jeden a týž omyl, představuji si jich hodně, takže nejsem otrokem žádného“), a návrat k začátku, kde otázka zůstává nezodpovězena a odpověď ač na dosah ruky, nenalezena (nebo aspoň nevyslovena).

Importovat sémiotiku divadla do Československa, to jest do země, kde byla víc než před půl stoletím vynalezena, připadá jako nosit dříví do lesa, případně sovy do Athén. Nicméně lze si představit, že po několika ekologických katastrofách může nastat situa-

ce, kdy je nutno sovy importovati do Athén (podobně jako svého času zajíce do Francie), dříví vozit do lesa a sémiotiku divadla do Československa.

Sémiotika je, jak známo, znakověda či znakovpyt. Mluvit o znacích není ovšem pro československého divadelníka nic nového; slovo znak už dávno zdomácnělo v hantýrce režisérů, scénografů, choreografů i kritiků. Zatímco v naší divadelní mluvě obrat „vyjádřit znakem“ znamená zhruba totéž jako „vyjádřit (jevištní) metaforou“, tj. vyjádřit „zkratkou“, „nepřímou“, obrazně a tedy ne „doslovně“, ale symbolem, často improvizovaným a vytvořeným ad hoc, zkratka jinak než realistickým popisem, v sémiotice pokrývá termín *znak* oba způsoby vyjádření, jak tradičně realistický, tak i „metaforický“, tedy „znakový“: jinak než znakem se totiž vyjádřit nelze. Židle na jevišti může sice znamenat trůn, hrob, postel, baldachýn, motor automobilu, přítomného či absentujícího hosta, ale nejúžasnější z hlediska sémiotiky je, když židle znamená židli.

Eco chce prokázat přednosti sémiotického přístupu a tak v první verzi této studie tvrdil, že znalost sémiotiky mu umožňuje přemýšlet o divadle, přestože je to obor, s nímž nemá nejmenší zkušenosti. V dalších verzích to už netvrdil a tvrdit nemohl, a naše verze je už psána ostříleným sémiotikem divadla, velmi kritickým a náročným vůči oboru samému. Jako každá nová disciplína má i sémiotika divadla právo na život jen tenkrát, dokáže-li k podstatě svého předmětu proniknout hlouběji než způsoby dosavadní. Právě to však Eco v dosavadních pracích tohoto oboru postrádá. Bere si za svědka anotovanou bibliografii, kterou před časem otiskl ve svém čtvrtletníku, jenže hledej jak hledej, esenciální definici divadla z hlediska sémiotiky tu prý nenajdeš. Škoda, že Eco nehledal důkladněji (nemohu si odpustit tento poněkud tendenční povzdech), protože, pokud mě paměť nemýlí, studie *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci* v tomto soupisu je a definici v ní není třeba dlouho hledat, protože je obsažena v samém názvu (zřejmě pro případ, kdyby

z celé studie nezůstalo než to jméno). Ta definice je jistě ukrutně zjednodušující, trochu tím provokuje a chce provokovat, navíc je nepůvodní, protože jen parafrázuje klasickou Zichovu definici — v té době už čtyřicet let starou — v primitivním žargonu dobové komunikačtiny, je to však definice *sémiotická* (definuje divadelní komunikaci tím, co v ní funguje jako znak s tím, co v ní funguje jako význam či denotát) a *esenciální* (definuje divadlo tím, co je pro ně podstatné).³⁾

Eco bohužel nečte česky, jinak by ony znalosti, které tvoří neodmyslitelné pozadí našich názorů na divadlo a díky jimž jsme podle jeho mínění na tom přece jen líp než chudák Averroes, určitě zahrnovaly i znalost Zichovy esenciální a sémiotické definice dramatického díla (tedy divadla). Zich definuje divadlo specifickým „představujícím“ (ale mohl by říci i „označujícím“, „signantem“, „signifiantem“, či docela obyčejným „znakem“), jímž je *hra herců na scéně*, a k tomuto specifickému představujícímu příslušejícím „představovaným“ („označovaným“, „signátem“, „signifié“ či prostě „významem“), jímž je *vespolné lidské jednání*, lidská interakce. Zichova definice, tak jak je esenciální a sémiotická, je přítom prajednoduchá a málem prstonárodně tradiční. Neříká vlastně nic jiného než okřídlené „*prkna, která znamenají svět*“, což je vlastně taky definice divadla a taky sémiotická (vždyť definuje divadlo pomocí toho, *co v něm znamená*, tedy signifikuje *co*), jenže poněkud nepřesná. Efekt je jí nad přesnost, a tak se uchýlí k metonymii (mluví o prknech a ne o lidech, kteří na oněch prknech hrají) a k hyperbole (mluví o světě, zatímco divadlo je rádo, když dokáže zobrazit aspoň mikrosvět vzájemného lidského stýkání a komunikování). Stejně pronikavá je však shoda Zichovy definice s onou esenciální sémiotičností, která je — díky sémiotické moudrosti jazyka — uložena v takových slovech jako je italské *rappresentazione* či francouzské *représentation*, slovech, která fungují zároveň jako centrální termín sémiotický (princip reprezentace, doslova *zpřítomnění* tj. na-

hraze
a je
voka
náze
nou
ze
Na
mož
trans
vypa
neju
nedo
nap
mezi
vadle
LA S
ního
svých
za
KE-OS
BOU
ci (př
interak
HRECO
kaci a
kace
mezi
nedat
svého
typu
komun
zobraz
ovšem
tam
v úste
hereck
znám
dramat
mům
nů. O
v tom
řeči v

hrazení něčeho nepřítomného něčím přítomným) a jako jedno ze základních slovíček divadelního vokabuláře (divadelní představení). Takže původní název Ecova článku obsahuje vlastně nepřeložitelnou slovní hříčku: sémiotika představování (reprezentování) i představení!

Na druhé straně, kdyby Eco znal česky, dal by si možná říct a přistoupil by i na onu „komunikační“ transkripci Zichovy definice, i když na první pohled vypadá jako nejspíš hra se slovy. Eco sám ji slyšel nejméně třikrát, ale zřejmě ji nekoupil (asi jsem ji nedokázal prodat). Kdyby ji byl koupil, získal by tím například to, že by napříště dokázal přesně rozlišovat mezi (nejméně) trojím druhem komunikace na divadle, totiž mezi — zaprvé — komunikací DIVADLA S DIVÁKEM (tj. kolektivního autora divadelního představení počítaje v to i herce jakožto autory svých hereckých kreací, s kolektivním divákem), — za druhé — komunikací (a interakcí) DRAMATICKÉ OSOBY S (JINOU) DRAMATICKOU OSOBOU, a konečně — za třetí — komunikací a interakcí (přesněji řečeno pseudokomunikací a pseudointerakcí) HERECKÉ POSTAVY S (JINOU) HERECKOU POSTAVOU, tj. onou pseudokomunikací a pseudointerakcí, pomocí níž je právě komunikace dramatických osob reprezentována. Rozlišovat mezi těmito třemi druhy komunikace se totiž Ecovi nedaří, aspoň ne důsledně a systematicky: uprostřed svého článku přejde z analýzy komunikace prvního typu (tj. komunikace, jíž je samo divadlo) k analýze komunikace druhého typu (tj. komunikace divadlem zobrazené) a vůbec si to neuvědomí. Přitom se ovšem správnému rozlišení velmi blíží, například tam, kde s odvoláním na Louise Prieta tvrdí, že slova v ústech herce (Zich by asi řekl: slova jako součást herecké postavy) neodkazují rovnou k slovním významům, ale zase jen ke slovům, slovům v ústech dramatické osoby a teprve skrze ně k slovním významům, nebo tam, kde totéž tvrdí i o postavách románů. Ovšem i zde bychom mohli jeho tvrzení zpřesnit v tom smyslu, že repliky na jevišti (a repliky přímých řečí v románech) repliky svých fiktivních hrdinů

nejen zobrazují, reprezentují, ale doslova *hrají*. Bohužel v přesném rozlišení pojmů *reprezentace*, *hra* a (jak ještě uvidíme) *ukazování* není právě Ecova síla, a upřímně řečeno, pojmové systémy, s nimiž pracuje, mu to nijak neusnadňují.

Prostě kdyby byl Eco z Moravy, mohl by si o těch věcech leccos přečíst a dokázal by pak asi přesněji vystihnout, v čem se divadlo jakožto „divadelní komunikace“ liší od — řekněme — „normální komunikace“ a co odlišuje hru od všech ostatních znakových aktivit (či „způsobů signifikace“, jak říká Eco). Snad nejjednodušeji se to dá sdělit a nejrychleji pochopit, vyjdeme-li z představy znakové situace (či znakové komunikační situace), tj. takové situace, jediné v níž může znak plnit svou úlohu a fungovat jako znak. Ať už taková situace vypadá jakkoliv, vždycky má své situační *jádro* (tím jádrem je právě *znak* jakožto *nositel informace*, či ze znaků vytvořená *zpráva*), zatímco do celkového rámce takové situace patří pak *uživatel* znaku, tj. jeho *podavatel* či *původce* a jeho *příjemce* eventuálně *příjemci*, dále sem patří i *kód*, s jehož pomocí uživatel znaku používají, a patří sem konečně jistým způsobem i to, co do tohoto rámce nepatří a co se mu vymyká, totiž *ona reálná nebo fiktivní skutečnost, kterou znak či zpráva zpřítomňuje* a díky níž (a jíž) znaková situace jako jediná mezi všemi ostatními druhy situací je schopna překročit svůj vlastní rámec. Až potud vše, co bylo řečeno, platí o všech znakových komunikačních situacích bez rozdílu. Divadlo, přesněji řečeno jeho základní princip, hra se od všech ostatních znakových komunikačních situací liší tím, že v jejím průběhu funguje jako zpráva nejen shora zmíněné situační jádro, tedy znak či zpráva sama, ale celá znaková komunikační situace jako celek, se vším všudy, celý její rámec. Divadlo prostě bere situaci jako celek a mění ji ve zprávu, a tato *proměna situace ve zprávu* tvoří sémiotickou podstatu divadla (takže tento její čtyřslovný popis lze prohlásit za nejjednodušší a nejprostší, a přitom ryze sémiotickou definici divadla). Tutéž transformaci, kterou

jsme právě popsali na případu situace komunikační, dělá divadlo (či může dělat) i s každou jinou mezilidskou situací a (teoreticky) s každou situací vůbec. Situace, z níž se stala zpráva, může jakožto zpráva buď vypovídat o sobě samé (tedy řekněme prezentovat samu sebe), nebo vypovídat o jiné situaci (tj. reprezentovat jinou situaci), v každém případě však všude tam, kde se ze situace stala zpráva, máme právo mluvit o zdivadelnění, o hře nebo rovnou o divadle.

Tato ryze sémiotická zvláštnost divadla se ovšem zdá popírat základní zákonitosti platné bez výjimky pro všechny znaky a všechny zprávy z nich sestavené, totiž že každý znak a každá zpráva mohou fungovat jako znak či zpráva jediné ve (znakové komunikační) situaci. Nepopírá ji však. To, co platí o všech zprávách, platí i o zprávě vzniklé z celku komunikační situace, tedy o divadle. Situace transformovaná ve zprávu (jinými slovy řečeno situační rámec proměněný v pouhé situační jádro) vytváří kolem vzniknuvšího nového jádra nový rámec, rámec nové, další, širší komunikační situace. Zkrátka a dobře: i novou, z celku situace vzniklou zprávu někdo podává a někde přijímá (byť by to byli uživatelé jako osoby totožní s uživateli uvnitř původního rámce), takže tím okamžikem, jak se z celé původní situace stala zpráva, vznikl kolem ní hned nový širší rámec, uvnitř něhož tato ve zprávu proměněná situace funguje. To ale není vše. Pokud zpráva ze situace byla zprávou o nějaké další situaci, vzniká tím okamžitě i ona třetí situace, situace k níž ona ze situace vzniklá zpráva odkazuje a o níž referuje, a máme tu tedy znova celou hierarchickou stavbu „komunikace komunikací o komunikaci“, která strážila už v našem přepisu Zichovy definice. Je jen obecnější, rozšířená i na „nereprezentativní“ druhy divadla. *Stará definice je prostě jen zvláštní případ toho, co říká definice nová.*

Což se dá krásně ilustrovat příkladem z Eca, totiž z Borgese. Kluk, který se vyšplhal na záda druhého kluka a dělá muezzína na vrcholu minaretu, proměnil situaci „kluk na ramenu jiného kluka“ ve zprávu

o jiné situaci, situaci muezzína na ochozu minaretu. Tato zpráva o situaci vytvořená ze situace je ovšem vytvořena účastníky a adresována účastníkům původní situace samé (u dětské hry to tak bývá, že jedinými diváky jsou sami herci), nic ovšem nebrání, aby se adresáty nebo aspoň příjemci této zprávy stali i vnější pozorovatelé, na původní situaci nezúčastnění, včetně nevšimavého a nechápavého Averroese, marně lušticího záhadu divadelního kódu (což je mimochodem kód mapující situace včetně komunikačních situací, včetně jejich kódů, do situací, včetně komunikačních situací, včetně jejich kódů). (Jinou ilustrací by mohl být román Eca samého: hraje hru na rekonstruovaný středověký rukopis, a donutil nás, abychom ji hráli s sebou a stali se tak spoluherci či spoluviníky tohoto velkolepého podvādění sebe samých, místo abychom řekli: To není pravda! Ty nejsi muezzín, ale kluk sedící na ramenu jiného kluka, a tohleto není žádný středověký rukopis, ale jen hra na rukopis, a já nehraju!)

Tím se dostáváme od otázky, co odlišuje hru a divadlo od ostatních způsobů reprezentace (a ostatních druhů komunikace), k další veledůležitě otázce, totiž čím se tohle vše odlišuje od pouhého ukazování čili *ostenze*, a co je to vůbec z punktu sémiotiky ta *ostenze*. Přes důležitost (a zajímavost) téhle otázky bych ji raději do debaty o specifičnosti divadla vůbec nezatahoval. Leč stalo se, dokonce s odvolávkou na mne: na rozdíl od Shakespeara, který si své Čechy na břehu moře vytvořil jen ve fantazii, Eco si svého Čecha bádajícího — samozřejmě ve stopách Járy Cimrmana — o *ostenzi* tak docela nevymyslel. Zato *ostenzi* ano. Nechci ho podezírat, že by snad moji práci o *ostenzi* vůbec neviděl. Má ji (s českým názvem) v soupisu literatury ke své *Teorii sémiotiky*, a mohl číst její anglické resumé. Ovšem *ostenzi* si stejně vymyslel úplně sám a po svém, takže z celé věci zůstal u Eca akorát ten název. *Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*: jak vidět, nemusí to být ani propast staletí, aby z věci zbylo jen jméno, stačí i propast jazyková (koneckonců i to se dá považovat za úspěch v oblasti meziná-

rodního dorozumění!). Ale k věci. Souhlasím takřka se vším, co Eco říká, když popisuje svého, lépe řečeno Peirceova, totiž armádněspásného opilce, ba i s tím, co říká, když popisuje ostenzi své kravaty, nesushlasím jen s tím, že je to dobrý příklad na ostenzi.⁴⁾ Eco vůbec neuvažuje o těch nejjednodušších případech ostenze, kdy to, co ukazují (tj. dávám k dispozici poznávací aktivitě druhého), ukazují *ne proto*, abych dal pozitivní či negativní příklad či odkazoval k celé třídě více či méně podobných jevů, tedy, kdy to, co ukazují, ukazují *ne kvůli něčemu jinému, ale pouze a jedině pro věc samu*, třeba abych ukázal byt, kde bydlím, nebo svého psa, nebo abych provedl městem, případně kdy se ukazují, jaký jsem, např. v těch nejintimnějších chvílích. Podobně neuvažuje ani o takových případech ostenze, kdy ukazují — nedobrovolně, nezáměrně — třeba že koktám, nebo že neumím anglicky, zatímco já nechci ukázat vůbec nic a chci se jen zeptat na cestu. O těchto prajednoduchých, základních, elementárních případech ostenze Eco vůbec nepřemýšlí, přestože právě to je ukazování, právě to je ostenze (co by to bylo jiného?), zatímco to, čemu říká ostenze on, už tak docela ostenze není, přesněji řečeno, ostenze to sice je (nemůže to nebyť!), ale zároveň i něco dalšího, přičemž právě na toto další se Eco výhradně soustřeďuje. Tam, kde mi nejde o ukazovaný exemplář sám, ale o celou třídu podobných jevů, je lépe místo o ostenzi mluvit o exemplifikaci (ukazování vzorku, příkladu), zatímco tam, kde mi jde o *jiný* jedinečný exemplář téže třídy ukazovaným exemplářem pouze zastoupený, se vůbec nedá mluvit o ostenzi či prezentaci (toho *jiného* exempláře, ale právě o ten nám přece jde!), ale jen o jeho *reprezentaci* či modelování oním exemplářem, který ukazují, byť by i šlo o exempláře k nerozeznání podobné a nadto vyrobené z téhož materiálu. (Pro tento nesmírně důležitý druh reprezentace, v některých případech velmi blízký hře, užívám — z nedostatku lepšího pojmenování — termínu *modelování v měřítku 1 : 1* případně *token : token modelování*⁵⁾).

Tím vším chci říci, že pokládám ostenzi za něco

mnohem elementárnějšího, esenciálnějšího, ba i existenciálnějšího, než je to, o čem mluví Eco. Navíc je „moje“ pojetí starší a původnější než Ecovo: takhle definoval ukazování (*deixein*) Plato, takhle mu rozuměl autor prvního traktátu o ukazování jakožto protikladu dorozumívání znaky sv. Augustín (jde o traktát *De magistro*, O učitelích,⁶⁾ (průkopnický přeložený do češtiny Karlem Svobodou), takhle chápali ukazování Komenský, Kierkegaard i Ecem uváděný Wittgenstein. Podle tohoto chápání není ostenze jedna z mnoha znakových aktivit či „způsobů značení“ (signifikace), spíš je v tom snaha komunikovat nikoli znaky, ale „věcmi samými“, a navíc i jakýsi neznakový rub vsí znakové aktivity a vsí „neostenzivní“, znakové komunikace. Veškeré poznání pomocí znaků je poznání *nepřímé*, veškerá komunikace poznání *zprostředkované*: ostenze — jediná mezi formami komunikace — nám *zprostředkuje* poznání *přímé*. V žádném nepřímém poznání nechybí ovšem přímá složka: když nic jiného, tedy aspoň znaky poznávám přímo. Jinak řečeno, abych mohl komunikovat pomocí znaků, musím je nejdřív ukázat. Třeba nedokonalé nebo koktavé. Každá „neostenzivní“ komunikace má tedy *ostenzivní složku*.

Tvrdit, že ostenze je jakási minimální forma divadla, je však poněkud unáhlené. Nanejvýš se dá povědět, že *jistý* druh ostenze má blízko k divadlu, ale jen k „divadlu v životě“. Divadlo samo má k ostenzi stejně blízko a stejně daleko jako kterýkoliv jiný druh komunikace či kterýkoliv druh umění (s výjimkou čistě ostenzivních druhů divadla). Pokud jde o divadlo jako budovu, dá se sice prohlásit za zařízení na ostenzivní komunikaci, ale stejnou měrou to platí i o výstavní síni, koncertním sále a dokonce třeba i o mluvidlech, a zejména o hlasových orgánech. Umělecká díla se sdělují ostenzí, ukázáním, ale většinou při tom nejde jen o sdělení děl samých, jako o sdělení něčeho prostřednictvím těchto děl, a divadlo v tomto směru netvoří žádnou výjimku. Ostenze vůbec, ostenze jako taková nemá k němu o nic blíž než k jiným formám komunikace či umění.

Něco jiného je však jistý speciální druh ostenze, totiž *ostenze lidí*. O té se dá tvrdit, že při ní o určitou mezní formu divadla jde a že při ní jistá mezní forma divadla vzniká. Proč tomu tak je, dá se snadno pochopit z následující úvahy, vycházející z obecných zákonitostí jednak ostenze, jednak lidské národy. Jsou věci, které se *dají* ukázat, věci, které se *nedají* ukázat, a věci, které se *nedají* neukázat. Člověk žijící mezi lidmi je takovou „věcí“: ať chce či nechce, ostenzi sebe samého neunikne. *Sám sebe nemůže neukázat*. Potíž je však v tom, že *sám sebe nemůže ani ukázat*. Nejde přitom jen o lidské nitro, tedy o naši pravou podstatu, která je neukazatelná a privátní: ve stejné míře to platí i o našem chování. Člověk je každou vteřinu svého života v nějaké situaci, zejména poznávací situaci (na něco se díváme, něčím jsme zaujati, něco sledujeme) a komunikační situaci (s někým pořád komunikujeme, přinejmenším sami se sebou). Jsme situováni nejen v historii, ale i v mikrohistorii našich všedních dnů, a situace je něco, co nemůžeme nikdy opustit, něco jako naše miniaturní vlast, šnečí skořápka či rybí sliz, který kolem sebe stále vylučujeme. Poznávací a komunikační situace jsou ovšem něco, co nelze ukázat. Jakmile takovou situaci ukazujeme, už ji tím měníme v jinou situaci, situaci ukazování. Pokud ji chceme ukázat jaká je nezměnná ukazováním, musíme ji vytvořit uměle, fingovat ji, „nahrávat“ ji, vytvořit z ní její umělý model, udělat z ní zprávu o ní samé (přesněji řečeno o jiné situaci, takové, jakou byla ona sama, než jsme se ji pokusili ukázat). Důvtipnému čtenáři není třeba zajisté namáhavě dokazovat, že v takovém případě se „situace ukazování situace“ okamžitě promění v onu panelovou stavebnici tří komunikačních situací, čili že ostenze situací je divadlo.⁷⁾ Neboť *divadlo se neustále rodí z ostenze lidí, z těla každé mezilidské komunikační situace jakožto vedlejší produkt lidského spolubytí*.

Tolik k otázce ostenze a k Ecovým názorům na toto téma. Ecův článek je virtuózní, duchaplná improvizace (a ostenze!) osobností, která umí a kte-

rá je i ve svých omylech inspirativnější než těžkopádné, i když korektní vývody jiných. Nesnažme se proto chytat Umberta Eca za slovo — ale nesnažme se také na každé slovo přísahat. Kromě velice cenných doporučení najdeme v jeho fascinujícím impromptu i řadu bludů, které někdy není ani tak těžké odhalit. Čtenář sám si jistě povšiml, že Eco mluví o „nehmatatelných znacích pro hmatatelné věci“, zatímco se znaky a věcmi je to spíš obráceně: věci, o kterých znaky vypovídají, jsou z větší části nehmatatelné (jsou to koncepty, pojmy), zatímco znaky, aby byly vnímatelné, musí být „hmatatelné“, někdy doslova (Braillovo písmo), jindy v přeneseném smyslu, „hmatatelné“ očima či ušima . . . Ani „*flatus vocis*“ není nic nehmatatelného, naopak, jde přece o zcela materiální, fyzikální, registrovatelný a měřitelný závan hlasu. Podobně by se chtělo polemizovat i s Ecovými úvahami o záměrnosti a nezáměrnosti, znacích přirozených a umělých, s jeho příliš objektivním chápáním divadla, zatímco divadlo je spíš složitá, hierarchická interakce, tedy složitý proces . . . Ale nebuďme malicherní a dovolme si už jen jediný projev nesouhlasu, jen proto, abychom zabránili, že by se z Ecova momentálního nápadu začaly dělat dalekosáhlé teoretické závěry. Eco tvrdí (zvláště ostře to vyslovil ve francouzské verzi své úvahy), že specifická divadelního znaku spočívá v tom, že divadelní znak předstírá, že není znak. (Což prý je podstata divadla jako fikce.) Tedy především: divadlo skutečně předstírá, zároveň však svým rámcem (zcela v duchu Goffmanovy *Frame Analysis* nebo — čtyřicet let předtím — Zichova „divadelního zaměření“) své předstírání nejenže nezastírá, ale přímo na něj upozorňuje. Jinak by to nebylo divadlo, ale bouda na lidi nebo Potěmkinovy vesnice. Předstírání, tedy podvodné předstírání je hra na skutečnost s falešnou metakomunikací („toto je pravda“), zatímco hra je dejme tomu předstíraná skutečnost, ale s pravdivou metakomunikací („toto je hra“). V rámci této pravdomluvnosti divadlo tedy předstírá. A jestliže předstírá, znamená to, že zároveň i předstírá, že nepředstírá, že nepředstírá . . . atd.

To však není žádná zvláštnost divadla. Tak jako každé pravdivé tvrzení implikuje nekonečnou hierarchii pravdivých, ale triviálních (a když vyslovených, tedy až podezřelých) metatvrzení o pravdivosti těchto tvrzení a metatvrzení o pravdivosti těchto metatvrzení, atd., implikuje i každé lživé tvrzení nekonečnou hierarchii nepravdivých triviálních tvrzení o své pravdivosti a o pravdivosti tvrzení o své pravdivosti a o pravdivosti tvrzení o pravdivosti tvrzení o své pravdivosti, atd. Lež prostě plodí lež i v tomto smyslu, a podobně i předstírání plodí předstírání, zatloukání zatloukání . . . A tak Ecova poučka o tom, že divadlo jako znak se vyznačuje tím, že předstírá, že není znak, vlastně jen čte (zexplicitňuje, verbalizuje) jedno z oněch triviálních tvrzení implikovaných v samém faktu předstírání, a dokonce i v onom druhu předstírání, které svým „frame“ čili „zaměřením“ nepředstírá, že nepředstírá a kterému se říká divadlo.⁸⁾

Tolik k Ecovu článku a jaksi na uvítanou. Není to právě nejdvořilejší přivítání, jestliže hned ve dvou řech mluvíme o chybách a s hostem se rovnou pohádáme, ale snad mi Eco odpustí. Koneckonců nosit sovy do Athén — a importovat zajíce do Francie — implikuje tuším jakousi netriviální vstupní veterinární prohlídku.

Poznámky a odkazy

¹⁾ Znáám jenom jeden román, který je stejného rodu (a ze stejného prostředí) jako *Jméno růže*, román fascinující jak svou učeností, tak i prostotou, dojmavostí i ironií: *Pampovánek* Jaromíra Johna (původní verze).

²⁾ Zdá se, že i filmový přepis *Jména růže* se pokusil o podobnou narážku obsazením Seana Conneryho do této role, ovšem s posunem od Sherlocka Holmese k Jamesu Bondovi. Jinak film — kromě stylového posunu směrem k poněkud větrovskému velkofilmu s téměř happyendovým zásahem lidových mas — postřádá právě onu mise-en-abyme (viz o tom dále), jíž se vyznačuje Ecoův text a bez níž divák nepochopí, proč motivem vraždění měla

být snaha zabránit šíření Aristotelových názorů o smíchu a komedii.

³⁾ Jde o studii, jejíž plný název zní *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci — Variace na téma Zichovy definice dramatického díla*, vydanou v I. svazku sborníku *Otázky divadla a filmu — Theatralia et cinematographica*, red. A. Závodský, Brno 1970

⁴⁾ Svoje pojetí ostenze jsem vyložil v článku *OstENZE jako mezní případ sdělování a její význam v umění*, in: *Estetika IV* 1967, č. 1., str. 2—24, naproti tomu nejucelenější Ecoův výklad najdeme v jeho *A Theory of Semiotics*, London—Indianapolis 1976, a ovšem v příslušných pasážích studie o sémiotice divadelního představení. O srovnání obou pojetí jsem se pokusil v hesle *Ostension* psaném pro *The Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, Tome II, Mouton de Gruyter, Berlín—New York—Amsterdam 1976, hl. redaktor T. A. Sebeok. Heslo recenzoval Eco jako redaktor příslušné části hesel.

⁵⁾ Podrobněji jsem se jimi zabýval v knize *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí — Teorie jedné komunikační formy*, Supraphon, Praha 1974, a ve studiích *Two Extremes of Iconicity*, in: Bouissac, Paul, Michael Herzfeld a Roland Posner: *Iconicity*, Stauffenburg, Tübingen 1986 a *Slovo jako exponát, jako hrdina a jako herecká postava — Enklávy divadla v jazyce a literatuře*, in: *Litteraria XXIV*, red. Nora Krausová, Veda, Bratislava 1987

⁶⁾ Augustinus Aurelius: *O pořádku. O učitelích*. Praha 1943

⁷⁾ Na tento konflikt toho, co přihlížejíci pociťuje jako přirozenost, s tím, co pociťuje jako ostentativnost či teatrálnost, a na jeho vývoj v dějinách malířství 18. a 19. století se soustřeďuje ve svých pracích Michael Fried. Srv. jeho monografii *Absorption and Theatricality — Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Univ. of California Press, Berkeley — London 1980.

⁸⁾ Velice přesnou analýzu předstírání najdeme v některých klasických dílech tzv. filozofů obvyčejného jazyka, např. v stati *Pretending* J. L. Austina z jeho *Philosophical Papers*, Clarendon Press, Oxford 1961, či v kapitole *Imagination* knihy Gilberta Ryle *The Concept of Mind*, London 1979 a podobně i v jeho knize *On Thinking*, Blackwell, Oxford 1979. Z novějších prací srv. i Gale, r. M.: *The Fictive Use of Language*, in: *Philosophy* 46 (1971) str. 324—339, Urmson, J. O.: *Dramatic Representation*, in: *Philosophical Quarterly*, 22 (1972) str. 333—343, Searle, J. R.: *Expression and Meaning — Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge U. P., 1979 (zejména kapitola *The logical status of fictional discourse*) a Alexadrescu, Sorin: *Spectacle et spectaculaire*, in: *Kodikas*, Vol. 7, 1984, No. 1—2, pp. 47—62.